



Diplomatura en Investigación y Conservación  
Fotográfica Documental  
Facultad de Filosofía y Letras - UBA

**Seminario 2:** Conservación e Historia de los Procesos Fotográficos

**Profesora:** Mónica Incorvaia

**Autores:** Andrea Pares, César Alfonso Marino, Emiliano Moscufa, Florencia Tilkian, Mauro Camalot, Sebastián Cahe y Silvia Manuele.

**La construcción del otro como alteridad**

# LA CONSTRUCCIÓN DEL OTRO COMO ALTERIDAD

## RESUMEN

A partir de la muestra *Fotografía Argentina 1850-2010. CONTRADICCIÓN Y CONTINUIDAD*, exhibida desde el 21 de abril hasta el 9 de julio de 2018 en Fundación Proa y organizada por el J. Paul Getty Museum, nos proponemos abordar la construcción histórica de determinados imaginarios sociales, en base al análisis de un conjunto de obras fotográficas seleccionadas del apartado de la exposición dedicado a los pueblos indígenas.

Para llevar a cabo dicha tarea, tomaremos como insumo de nuestro trabajo el retrato del cacique Pincén realizado por el fotógrafo italiano Antonio Pozzo en 1878, al poco tiempo de su captura a manos de las fuerzas del coronel Villegas. Se buscará establecer un contrapunto entre dicha imagen y las fotografías de la reconocida montajista, heredera de la Bauhaus, Grete Stern, cuyas imágenes son el resultado de una convivencia prolongada con los indígenas del Gran Chaco argentino, que tuvo lugar en varias ocasiones durante sus viajes en 1959/60 y 1964. Por último, vamos a referirnos a las recientes fotografías de Guadalupe Miles, cuya mirada estética, cargada de sensualidad y erotismo marca a sus retratados de la serie *Chaco*.

## INTRODUCCIÓN

Hacia fines del siglo XIX, una vasta región del país se encontraba todavía al margen de la autoridad de Buenos Aires. Se trataba de un territorio bajo el poder de mando de algunos caciques indígenas, que bregaban por mantener la autonomía de sus comunidades. Más allá de los intentos por establecer relaciones diplomáticas con el gobierno central -y en este sentido podemos mencionar la tentativa de refrendar un tratado de paz del entonces coronel Lucio Victorio Mansilla, cuya peripecia fue registrada en su libro *Una excursión a los indios ranqueles*-, la situación en las ciudades fronterizas nunca fue sencilla. En 1876, Adolfo Alsina, ministro de Guerra de Avellaneda, había intentando contener los ataques de los malones ordenando cavar una inmensa zanja que se extendía desde la ciudad de Bahía Blanca, al sur de la provincia de Buenos Aires, hasta el río Negro, y que medía unos tres metros de ancho

por dos de profundidad. Sin embargo, sólo la utilización del moderno fusil Remington permitió al general Julio Argentino Roca, sucesor de Alsina en dicho ministerio, preparar una ofensiva definitiva. En 1878, Roca consiguió la aprobación del Congreso para realizar una expedición militar que expulsara a los indígenas más allá del río Negro.

La llamada “Conquista del Desierto” fue una campaña militar que se propuso incorporar al Estado nacional los territorios del sur pampeano que estaban en posesión de los pueblos originarios. Se tornaba imperioso configurar una imagen del espacio territorial argentino, y en especial de la Patagonia, como un “desierto”, para justificar la avanzada del ejército sobre dichas tierras. En este sentido, en el imaginario de los habitantes de la República, se logró instalar la idea de que dicha expedición no venía a realizar una usurpación de tierras ocupadas de antaño por pobladores originarios, sino que en nombre del progreso y la civilización, venía a apropiarse de unas tierras “vacías” para expandir la frontera de cultivo. De esta manera, pudieron habilitarse alrededor de quince mil leguas cuadradas para la producción agrícola-ganadera de exportación, que paulatinamente fueron repartidas entre unas pocas familias allegadas.

En abril de 1879 Antonio Pozzo, un personaje muy vinculado al poder político de su época, se sumó a esta campaña militar en calidad de fotógrafo oficial, convencido de la acción civilizadora que se estaba llevando a cabo. Pozzo utilizó para la expedición una carreta que bien podría haber contenido fusiles Remington, pero que, en cambio, transportaba las cámaras, las placas y las soluciones químicas necesarias para producir las imágenes de la campaña. Dichas imágenes, en última instancia, fueron tan útiles para el modelo de Nación que buscaban implantar las elites gobernantes, como los propios fusiles. Las fotografías que Pozzo realizó durante la operación militar, dan cuenta del itinerario de la expedición comandada por el propio Roca, entre Carhué y Choele Choel; sin embargo, Pozzo no fotografió los pormenores del escenario bélico. En sus imágenes no se aprecian los costos de los enfrentamientos, el saldo de muertos o mutilados: se trata, en cambio, de imágenes con paisajes costumbristas, retratos en los cuales pedía a los soldados que posaran individual o grupalmente, vistas de campos inmensos y de indígenas reducidos.

Finalizada la campaña, Antonio Pozzo logró el grado de capitán, quedando así asimilado al Ejército Argentino. A su regreso a Buenos Aires se dedicó a comercializar el relevamiento fotográfico realizado con el objetivo de testimoniar -a través de imágenes inéditas- el fin del dominio indígena sobre las regiones de La Pampa y la Patagonia.

## **EL OTRO COMO ALTERIDAD**

El encuentro de las sociedades occidentales con otras culturas apunta al aumento de prestigio social, y lleva a la incorporación o eliminación -más o menos violenta- de grupos humanos. La relación con el Estado es de tensión, ya que las características socioculturales de raíz política, económica o cosmológica del conjunto minoritario pugnan por mantenerse vigentes frente al avasallamiento de los opresores. Con la Revolución Industrial esta relación de dominación se extendió por todo el planeta, ya que la producción industrial generó nuevas formas de existencia.

Esta nueva situación impulsa a la disciplina antropológica a centrar la pregunta en “el otro”, y a reconstruir las características culturales de las sociedades a partir del momento histórico en el que sucede el encuentro. En este sentido la pregunta por “el otro” es el intento de explicitar el contacto cultural, de volverlo consciente y de resignificarlo simbólicamente, ya que propicia una reflexión que puede darse en planos distintos a los que ocupa la lógica racionalista de la modernidad. La pregunta por “el otro”, asimismo, nos remite al concepto de alteridad, que conlleva una fuerte impronta etnocentrista ya que, al igual que en el acto cognitivo -a través del que se legitima y reproduce una forma particular del saber- lo desconocido se aborda a través de lo ya conocido. Se trata, por lo tanto, de una forma excluyente de mirar y definir al resto de los sujetos sociales.

Por este motivo, no se puede ignorar que el concepto de alteridad siempre funciona mediante el encuentro cultural y los intercambios que se dan en el marco de un proceso histórico o, lo que es lo mismo, como producto de un proceso que debe explicarse históricamente. Los actores que lo sostienen forman parte de una época específica y los intercambios sólo pueden entenderse a partir de la reconstrucción de las marcas culturales que definieron las formas de saber, así como de las jerarquizaciones que validan las formas de intercambio de una cultura en detrimento o

perjuicio de la otra. Motivo por el que también es importante considerar, como señala el antropólogo Esteban Krotz, que “no existe absolutamente ningún criterio objetivo, y mucho menos científico para establecer este tipo de jerarquías” (Krotz, 2004; 15). En definitiva, “esta jerarquización de subculturas y de expresiones culturales va casi siempre a la par de la estratificación social: las clases ricas y poderosas determinan lo que debe ser llamado “alta” cultura y lo que es solamente cultura “baja”” (Krotz, 2004; 15).

## **DE LA ALTERIDAD A LA IDENTIFICACIÓN**

El momento histórico que nos interesa trabajar comprende el período que abarca desde 1850 hasta 2010. Este período encuentra a Argentina y al resto de la región en un proceso de conformación y consolidación del Estado-Nación que sobrevino luego de las luchas por la independencia. Durante este proceso nuestro país buscará reivindicar su condición de productor de materias primas, por lo que resulta significativo destacar que el crecimiento económico sólo era posible ampliando la frontera de cultivo, para lo cual previamente fue necesario apropiarse de nuevas tierras, iniciando en consecuencia una política de exclusión (que implicó identificar ideológicamente como enemigo al habitante oriundo de esas tierras).

Como vimos, las imágenes del siglo XIX tienden a negar no sólo la existencia sino también la historia de los pueblos originarios. En este sentido, las fotografías de Antonio Pozzo representan al indígena como salvaje o peligroso, para justificar la “Conquista del Desierto”. Al momento de dicha expedición, el fotógrafo ya contaba con una larga trayectoria, habiendo retratado a figuras políticas emblemáticas de aquel entonces, como Justo José de Urquiza, Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre y Adolfo Alsina, entre otros.

Hacia 1862, Pozzo abre el “Estudio Alsina” ubicado en la calle Victoria 590, donde realizó los famosos retratos del cautivo cacique Vicente Pincén. Este líder indígena ha sufrido un doble desplazamiento: el primero es el traslado del “desierto” al estudio; el segundo, el operado a través de la escenografía montada, que remite a una cierta idea de desierto, y del vestuario que se le impone -además de la vincha, la lanza y las boleadoras- que dan cuenta de un acto de representación que lo construye como “salvaje” y “peligroso”, en sintonía con el imaginario pequeño burgués de la época

(Penhos, 1995: 112). En este sentido, dicho retrato avala una forma de violencia simbólica que se exterioriza a través de un cuerpo que se animaliza y, por lo tanto, se deslegitima su voz, al despojarlo de su individualidad, su idiosincrasia y su cultura. La condición de “salvaje”, impuesta desde la construcción política del cuerpo no sólo impide cualquier tipo de identificación con este sujeto, sino que también conduce a la imposibilidad de incorporar al indio al proyecto de nación. En resumidas cuentas, tanto el retrato del indígena como sus atributos iconográficos (la pose amenazante, la lanza, las boleadoras, la vincha, etc.) incitan a ser contemplados como si fueran objetos de una colección de museo, propios de una cultura sumergida en el atraso.

En las antípodas de esta mirada deshumanizante, nos encontramos con las fotografías que realizó Grete Stern entre 1959 y 1960, y en 1964, durante sus visitas a las comunidades del Gran Chaco. Aquí, los sujetos que posan frente a la cámara no son fotografiados para representar una supuesta barbarie. Por el contrario, Stern simplemente se dedicó a fotografiar lo que veía, es decir, lo cotidiano de esas comunidades. En consecuencia, sus fotografías intentan documentar el día a día de estos pueblos, en un momento en el que permanecían invisibilizados. Las referencias constantes al ambiente nos invitan a pensar en las deudas que tenemos como sociedad: frente al avance de las ciudades y la urbanización, la miseria en la que viven ofrece un panorama desgarrador.

Para entender su modo de mirar, debemos tener en cuenta que Stern había sido instruida en la escuela de la Bauhaus, considerada no sólo la primera escuela de diseño del siglo XX, sino el epicentro de todo un movimiento artístico internacional de la arquitectura, el arte y el diseño. En este sentido, es considerada la primera fotógrafa en abordar la problemática de la condición femenina a través de la fotografía, con la creación de la serie vanguardista *Sueños* (1948- 1951), lo cual demuestra ampliamente su interés por darle voz a un sector de la sociedad históricamente oculto.

Su acercamiento a las comunidades del Gran Chaco se remonta a una experiencia previa: su labor docente en la Escuela de Humanidades de la Universidad del Nordeste (Chaco) en 1959. Esta tarea hizo que se aproximara a la vida cotidiana de las comunidades aborígenes de la región (entre ellas, tobas, wichi, pilagá, etc.), para luego obtener una beca del Fondo Nacional de las Artes en 1964 que le permitió trabajar sobre sus costumbres y hábitat. En el libro *Los aborígenes del Gran Chaco*.

*Un relato de viaje*, Stern describe las vivencias que tuvo en las comunidades y de qué manera debía acercarse a ellos para tomarles fotografías, ya que esta práctica les generaba cierta desconfianza. A través de sus testimonios, se deduce que no fue fácil crear el vínculo para lograr el acercamiento necesario para obtener fotografías de momentos expresivos de la cotidianidad. Las imágenes de la serie de Stern tienen la particularidad de poner en el centro al sujeto pero sin descuidar el contexto, de modo que el espectador sea capaz de ubicarlo en tiempo y espacio; en el trabajo fotográfico de Pozzo, esa ubicación se lograba a través de la escenografía artificial, pero -como vimos- con intenciones muy distintas.

En las imágenes que forman parte del libro anteriormente mencionado, la atención está puesta en los pequeños detalles que conectan al espectador con la cultura del fotografiado. Se reivindica el trabajo artesanal como modo de subsistencia y la belleza singular de un pueblo que no reniega de su identidad. La serie nos lleva a reflexionar sobre cómo a pesar del manto de olvido, y de la amnesia selectiva a la que se busca someter a los pueblos originarios desde los tiempos de la formación del Estado nacional, su cultura ha permanecido viva, transmitiéndose de generación en generación.

A fines del siglo XX, Guadalupe Miles da un paso más en el afianzamiento de un vínculo con nuestra cultura originaria, al proponer algo más radical. Sus fotografías de la comunidad wichi del Chaco salteño retratan a personas que no solo participaron de la producción fotográfica *in situ*, sino que también estuvieron presentes en la inauguración de la muestra. De esta manera, los wichí dejan de ser objetos que se miran para convertirse en individuos que *se dejan ver*.

Las piezas que forman parte de la serie *Chaco* son el resultado de un trabajo de ocho años de intercambio con la comunidad wichi. Dicha serie, que contiene fotografías en blanco y negro y diapositivas a color, estuvo expuesta en la Fotogalería del Teatro San Martín en 2005. Respecto de los sujetos retratados, Miles aclara: "Cada uno de los retratos fue compartido, el trabajo siempre fue pautado de ambos lados". Esto ciertamente la aleja de la visión tradicional de muchos antropólogos, que veían en ese "otro" a meros informantes que les proporcionaban datos para sus investigaciones. En contraposición, Miles se involucra y se re-apropia del paisaje consignado por elementos austeros que no obstante trazan una línea de continuidad en el relato. El

río, el barro y el caraguatá que aparecen en esos encuadres -monocromáticos algunas veces, de explosivos y exuberantes colores otras- como trayendo aquí el monte, reconstruyen un diálogo constante entre el espectador y el fotografiado, abriéndose a un juego dialéctico de la mirada, a través del que se hace presente la historia y se vuelve a ensamblar una cultura que había sido marginada al negarle su identidad.

El cuerpo semidesnudo de la india sobre un fondo vacío -un cielo abierto que evoca una idea de extraña soledad- resignifica el cuerpo del indio, un cuerpo que sin ningún referente icónico que nos remita a los clichés habituales, puede funcionar como una metáfora del cuerpo integral de la sociedad, en lugar de ser designado como “un otro diferente” o “lo salvaje”. El cuerpo cubierto de barro lo vuelve un sujeto indiferenciado, uno más: el resultado de una asimilación (o de un fracaso), o bien la declaración abierta de un triunfo, porque ahora el indio, sin ninguna marca, sin ninguna inscripción en su cuerpo, sin ningún referente histórico utilizado para degradar su condición o deshumanizarlo, podría ser cualquiera de nosotros.

## **CONCLUSIÓN**

La selección y el análisis de las fotografías que aparecen en el presente trabajo, estuvieron orientados en función de la premisa de que no es posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible. De ahí que, en virtud de los paradigmas dominantes en una época determinada, se haya ido construyendo una imagen del indígena atravesada por el exotismo, que lo comprendía como “salvaje” o “peligroso”: una de las imágenes más representativas en este sentido es el retrato de Pincén, con su pose desafiante, etc.

Por el contrario, la originalidad de las fotografías de Grete Stern y de Guadalupe Miles radica precisamente en su mirada despojada de ese sesgo etnocéntrico y prejuicioso, que las sitúa en las antípodas de la manera tradicional de representar a los pueblos originarios. En ellas, no encontramos imágenes arrancadas a sus modelos, sino muy por el contrario, imágenes que han sido consensuadas a partir del compromiso y el involucramiento con los retratados.



## **APÉNDICE - ENTREVISTA A GUADALUPE MILES**

La entrevista que se transcribe a continuación fue realizada por Silvia Manuele durante varios encuentros. No obstante, para su correcta apreciación se simplifica, unificándola como una comunicación llana, de corrido y sin interrupciones.

**SM:** *Te cuento que nosotros tomamos para trabajar de la muestra el eje Contraposiciones, el tema del indio, contextualizando la fotografía a finales de S.XIX, la última "Campaña del Desierto", de qué manera Pozzo contribuyó en ella, su mirada y accionar, etc., pasando por Grete Stern hasta llegar a la actualidad con tus fotos... Lamento muchísimo no haber podido estar en PROA cuando diste la charla. Bueno, no tenemos mucho tiempo...*

*Me gustaría saber cuál fue el disparador para comenzar a trabajar en/con las comunidades, ¿venías de estudios antropológicos? La pregunta no se desprende de tus imágenes, sino de una mera inquietud.*

**GM:** Simplemente me crié en el norte, por épocas. Tengo raíz en el lugar, entonces toda la historia de allí me atraviesa. Salta, Jujuy.

Cuando empecé a desarrollar mi lenguaje propio a través de la fotografía, allí estaban estos espacios, estos lugares, este territorio, y era allí donde yo quería fotografiar.

En 1996 llegué por primera vez a Misión La Paz, frontera. Orillas del Río Pilcomayo. Era tierra adentro, territorio profundo, aislado. Recuerdo una imagen: despertarme en el suelo de tierra; habíamos dormido en la biblioteca de la comunidad. Al despertar oí pasos de animales muy cerca y una lengua que no entendía, que era dulce y bella.... Algo había allí, algo que era profundo y valioso, y yo quería estar ahí.

**SM:** *Te han hecho una casa en la comunidad para que pases tu "tiempo indio"; me pareció hermosa esa expresión, quizás tenga que ver con esos aprendizajes que has dicho querías tener, incorporar otros saberes, supongo; ¿esto hizo resignificar tu mirada hacia los hermanos de la comunidad, cambiando el modo de abordarlos para realizar las imágenes?, ¿cambiando tu propio modo de verlos? Si fuera así, me podrías decir en qué consistió...*

**GM:** El trabajo fue cambiando en la medida en que el tiempo pasó, las relaciones se hicieron cada vez más cercanas y maduras; el saber, el saberse, sin dudas eso fue primordial.

Hoy estoy llevando a cabo una exposición en donde conviven parte de las primeras imágenes que realicé allí, junto a los últimos trabajos. Desde 1996 hasta hoy. En la

muestra también hay objetos contruidos por Tiluk, hechos en madera, textos, sonido, y un objeto que yo realicé en barro con la guía de las mujeres de la comunidad.

Aprender esos saberes que nombrás, tener la experiencia, cambia tu percepción del mundo, de lo que ves, de lo que percibís, de tu realidad, así que sin dudas mi modo de ver y hacer fotografías cambió. Y así fue que ellos me enseñaron.

**SM:** *En un reportaje hablas de la colaboración de la gente de las comunidades, ¿lo decís por los retratos? ¿No acostumbrás a hacer fotos espontáneas?*

-A veces sí hago fotos espontáneas. En los retratos sí hay una comunidad, un común acuerdo, un generar juntos.

También hay una colaboración en el hecho de que yo esté allí. Muchas veces no sólo hacemos fotografías, también proyectos que tienen que ver con el sostenimiento y rescate de la cultura, desarrollo de proyectos educativos y artísticos.

## FOTOGRAFÍAS



Antonio Pozzo. *Cacique Pincén*, 1878, Col. Diran Sirinian



Grete Stern  
Serie Aborígenes del Gran Chaco argentino, 1964

Grete Stern. *Serie Aborígenes del Gran Chaco argentino*, 1964



Guadalupe Miles  
Serie Chaco, 2001-2003

**Guadalupe Miles, Serie *Chaco*, 2001-2003**

## BIBLIOGRAFÍA

FELICI, Javier Marzal. *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Madrid: Cátedra, 2007.

KROTZ, Esteban. "Cinco ideas falsas sobre "la cultura"", en *Antología sobre cultura popular e indígena. Lecturas del Seminario Diálogos en la Acción Primera Estapa*, México: CONACULTA, 2004.

MASOTTA, Carlos. "El atlas invisible. Historias de archivo en torno a la muestra *Almas Robadas - Postales de Indios*" (Buenos Aires, 2010)", en *CORPUS. Archivos virtuales de la alteridad americana*, Vol 1, No 1 | 2011 : Enero / Junio 2011.

PENHOS, Marta. "La fotografía del siglo XIX y la construcción de una imagen pública de los indios", en *El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires: CAIA, 1995.

ROMERO, José Luis. *Breve historia de la argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

*Quince x Quince. Fotógrafos x Críticos* (catálogo), Buenos Aires: Fundación Praxis, 2005.